Warszawa, d. 15 kwietnia 1914 r. № 8 (131)



EUGENJA MALICKA-BOROWICZOWA.

Rytm i metryka (metrum) jako wrażenia.

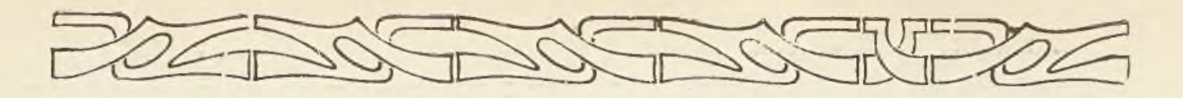
(Dokończenie.)

Lotze w swej pracy: „Geschichte der Ästhetik in Deutschland“ pisze (str. 236): „Gleiche Zeitabschnitte wirken für sich allein bloss quälend und spannend, gleich intermitierende reizen; ästhetisch verwendbare Takte werden sie erst, sobald jeder von ihnen eine Mehrheit ungleichartiger Glieder zu einer kleinen Periode zusammenfast“. Jak widzimy, Lotze zbliża się więcej do istoty rzeczy, twierdząc, iż włączenie w pewien okres sumy nierównych wrażeń daje tylko zadowolenie, w przeciwnym razie o estetycznych wrażeniach nie może być mowy.

Ciekawe, aczkolwiek wadliwe stanowisko zajmuje inny estetyk, Robert Zimmermann, w dziele „Ästhetik als Formwissenschaft“ (str. 223): „Von Symetrie kann im Rhytmus nicht die Rede sein, da die Richtung stets ein und dieselbe ist, während die Form des symetrischen entgegengesetzte Richtungen bedingt.“ Błąd polega na tem, iż Zimmermann zastosowuje prawa symetrji z przestrzeni do form muzycznych. Autor powyższego dzieła nie liczył się z tem, że stwarzając kolejno budowę utworu słyszanego, jesteśmy w stanie zapomocą naszej wyobraźni budować, a jednocześnie przeciwstawiać już zbudowanemu, np. 2-ch taktach tematu oczekujemy na 2 następne, po 4-ch taktach spodziewamy się odpowiedzi czterotaktowej danego okresu; jest więc symetrja i jest konieczna, tylko na innych środkach oparta. Dzieło muzyczne nabywa właściwą wartość w chwili wykonania, i my, dla objęcia całości, musimy śledzić przebieg akcji muzycznej, pracując syntetycznie.

Jak widzimy z powyższych choć nie kompletnych cytat, istnieje pewna niejasność w określaniu rytmu i metrum. Próba rozgraniczenia tych zjawisk przez J. Fr. Herbarta (1776—1841) doprowadziła do wyników utworzenia średniej miary rytmicznego pulsu, t. j. miary między jednem uderzeniem a drugiem poszczególnych wrażeń, kolejno następujących i tworzących rytm. Podług tego filozofa miarę czasu stanowi sekunda, jako najwygodniejsza dla przyjmowania zjawisk rytmicznych. „Das Wesen des Rhytmus beruht auf der subjektiven Akzentuierung der Eindrücke“ — a więc, jakoby istota rytmu polegała na uwydatnieniu wrażeń, np. pierwszej i drugiej części w $^4/_4$ takcie, i dalej: „die rhytmische Erscheinungen sind Spezialfälle der unmittelbaren Zeitwahrnehmung“, czyli, że zjawiska rytmu są bezpośredniem odczuciem czasu, a przytem zaznaczam, że te przejawy w czasie, które są niejako taktem dla metryki i muzyki, będą bezwątpienia przedmiotem nowych badań. („Man wird die Gestaltungen in der Zeit, zu welcher für Metrik und Musik der Takt die Grundlage bildet, ohne Zweifel zum Gegenstand erneuter Untersuchungen machen“).

Nietylko Herbart stoi na stanowisku dalszych badań, lecz my to samo orzec musimy, ponieważ od czasu tego filozofa niezbyt posunęliśmy się naprzód, a właści-



wie badania są jeszcze za świeże, aby mogły wyczerpująco odpowiedziec na wszystkie pytania; niewątpliwie jednak sądzić należy, że starania psychologów doprowadzą nas w przyszłości do celu.

Weźmy przykład niejako z życia. Jadąc pociągiem, niejednokrotnie zauważyliśmy, że ruch kół wagonowych stwarza rytm, — że nie jest tak równy, jak naprz. chód zegarka — lecz że zachodzi różnica między poszczególnemi wrażeniami, które dochodzą do nas, że słyszymy jakby dłuższe i krótsze uderzenia, spowodowane natrafianiem kół na spojenia szyn, to znów bieg tychże kół po gładkiej powierzchni do następnego spojenia (jak wiemy, rytm pociągu bywa różny: zależnie oddługości wagonów i t. d.).

Tak przyjęte do świadomości zjawisko rytmu zmusza nas po pewnym czasie do podkładu metrycznego: dłuższe uderzenia zaczynają być odczute jako ciężkie, krótsze — jako lekkie, czasowe wrażenia przechodzą w dziedzinę uczuciową i napozór z nic nieznaczącego rytmu tworzą się kojarzenia utworów muzycznych, czyli tą drogą odczuwanie samej muzyki.

Wundt mówi: „Der Rhytmus ist ein Affekt, der sich in geordneten Bewegungen entladet“, — w drugiem miejscu: „die Ordnung sukzedierender Empfindungen in Vorstellungen“, — a więc: rytm jest efektem, który się wypowiada w pewnym porządku, zaś uporządkowanie pewnych, po sobie następujących, uczuć w naszej wyobraźni skłania się bliżej do określenia metrum. Z powyższego widzimy, że podporządkowanie jest koniecznym warunkiem tak rytmu, jak metrum, lecz to granicy tych zjawisk nie stanowi.

Zobaczmy teraz, co powiedział Mach w dziele: „Beiträge zur Psychologie der Sinnesorgane“ (na str. 104): „Bei relativ gleichmässigen Schlägen des Metronoms oder einer Pendeluhr müssen die Schalleindrücke nach einiger Zeit unwillkürlich rhytmisch gehört werden. Dieses rhytmische Hören der Schalleindrücke beeinflusst beträglich die Zeitschätzung; an einzelnen Beobachtungstagen überwog die Vorliebe für bestimmte Takte bei den Beobachtern, worin eine Abhängigkeit der subjektiv gewählten Rhytmen von der Disposition des Beobachters zum Ausdruck zu kommen scheint.“ Po pierwsze bezwiedne poddawanie się rytmowi przy krótko po sobie następujących wrażeniach; po drugie — zależność wchłaniania rytmu od chwilowego usposobienia danego osobnika.

Próby doświadczalne, tyczące się utrzymywania szybkości rytmicznych wrażeń (podług Dietze'go), wykazały, iż granice stanowią: 0,11 sekundy do 4,25 sek., poza tem oddziaływanie się kończy (przed 0,11 sek. słyszymy szum, łoskot, po 4,25 nie jesteśmy w stanie łączyć jedno uderzenie z drugiem). Bolton (patrz „Annual Journal of Psychologie) przytacza rozmiar w tym względzie: 0,11 do 1,15 sek., za najwygodniejszy do śledzenia wrażeń uważa czas od 0,18 do 0,3 sekundy, t. j. od 3 do 5 wrażeń na sekundę, zaś za maximum służyć winno 10 wrażeń na takąż ilość czasu. Jeśli wrażenia zbyt prędko po sobie następują, słyszymy wówczas nie oddzielne, a sumę tychże, którą, podług Boltona, należy zastosować do czasu mniej więcej 1 sekundy, odpowiadającej najlepiej naszemu pulsowi. Podług tego psychologa składniki rytmu stanowią:

1) zsumowanie wrażeń,

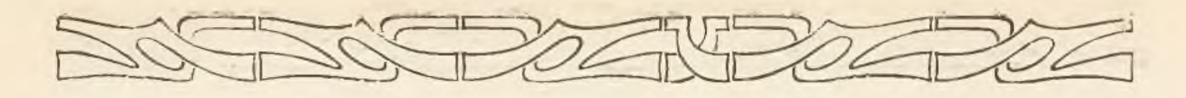
2) podporządkowanie akcentów,

3) subjektywne traktowanie [1]), czyli skłonność natury ludzkiej do przyśpieszania przy powtarzających się wrażeniach.

Za przykład do 2-go punktu składnika rytmicznego możnaby wziąć np. wóz, który przejeżdża po bruku ulicznym. Koło tak szybko się obraca, iż nie rozróżniamy oddzielnych momentów, kiedy się ono po kamieniach przesuwa, i dochodzi do nas jako łoskot; inaczejby było, gdyby co pewien czas zjawiał się akcent: wówczas punkty wytyczne w akcentach ułatwiłyby orjentowanie się w granicach tych punktów,

---

[1]) Doświadczenie Wundta wykazało: kontrolowanie uderzeń mechanicznego przyrządu, a jednocześnie jednego z uczni. Rezultat potwierdzał określenie Boltona (skłonność do przyśpieszania).



a nawet dopomogłyby do wydostania poszczególnych wrażeń, gdyż, mając oparcie w owych akcentach, łatwiej można doprowadzić naszą uwagę do śledzenia zjawisk słuchowych.

Że owo poczucie rytmu nie jest u wszystkich jednakowe, twierdzi Mach (w wyżej wspom. dziele): „Derselbe physikalische Rhythmus kann physiologisch ganz verschieden sein. Die Aufmerksamkeit wird durch die Betonungen geleitet. Der Charakter des Rhythmus wird ein völlig anderer je nachdem die betonte Note Anfang, Ende oder die Mitte des rhythmischen Ganzen einnimmt.“ Stosownie do ostatniego zdania możemy zrobić ciekawy eksperyment: Weźmy np. temat Haydna (austrjacki hymn) i zmieńmy motywy (mam na myśli „motywy“ według określenia H. Riemana), a otrzymamy zupełnie co innego:

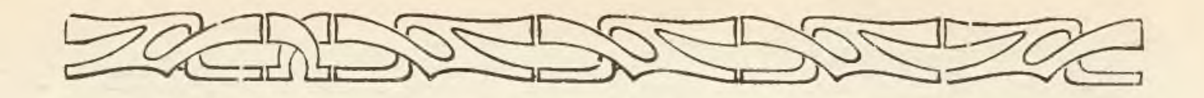


Ten przykład niejako wskazuje, że różnorodność melodyjna opiera się głównie na wydobyciu punktów ciężkości, czyli na metrycznym podkładzie, a rytm stanowi jakby figurację tych punktów; jednak zarówno możnaby powiedzieć, że przez wchłanianie rytmu tworzymy metrum, jak to wyżej wzmiankowałam (mówiąc o kolei). Co jest trudnego w tych zjawiskach, to właśnie ich rozgraniczenie. Już łatwiej zidentyfikować rytm i metrum w poezji (patrz cyt. Westphal), gdyż w tej ostatniej długie i krótkie czynniki (daktyl — ◡◡, trochej — ◡) przytłumione są ciężkiemi i lekkiemi (metrum), tymczasem w muzyce istnieją te składniki zależnie i prawie niezależnie zarazem.

Wróćmy do pewnych danych o rytmie. Na jedno można się zgodzić bez wahania: miarodajnym punktem wyjścia dla odczuwania rytmu będzie nasz własny puls, owo tętno życia. Przytrzymując się tu specjalnie muzyki, puls może być podniecony (przyśpieszony) lub osłabiony, zależnie od jakości rytmu, który z zewnątrz w danym momencie działa Ów rodzaj rytmu będzie właściwością tempa, które jest niczem innem, jak „der eigene, lebendige Puls einer Melodie“ — podług Riemanna. Tenże uczony dowodzi, iż stosunek pulsu pewnego utworu, czyli tempa, do naszego pulsu będzie gatunkiem rytmicznym (rhythmische Qualität), zaś traktowanie przebiegu wartości nut w zależności od tempa utworu, będzie czynnikiem względnym w gatunku rytmicznym (eine Relativität der rhythmischen Qualität), np. szesnastki w Adagio wolniej będą wykonane, niż te szesnastki w Allegro. Jak widzimy z powyższego, gatunek rytmiczny tłumaczy nam, czy pewne dzieło będzie nasz puls przyśpieszać, czy osłabiać. Jak zauważyłam, tempa żywsze od uderzeń naszego pulsu (np. niektóre z tanecznych) skłaniają więcej publiczność do oklasków, natomiast wolniejsze — do pewnej powściągliwości. Zrozumiałym wobec tego musi być fakt, iż podtrzymywanie pulsu naszego przez tempo marsza zmusza do łatwiejszego przebywania przestrzeni, niż bez tego.

Na zakończenie przytoczę określenia, które podaje dr Hermann Wetzel w czasopiśmie „Musikpädagogische Blätter“ (zeszyt sierpniowy 1912 r.). Rytm ma stanowić wrodzona nam właściwość podporządkowywania zjawisk słuchowych w czasie, ma to potwierdzać istniejąca w nas potrzeba zsumowywania poszczególnych wrażeń. Następujące po sobie wrażenia nie otrzymujemy tak, jak one na nas oddziaływają, lecz poddajemy psychicznej czynności, która łączy i spaja drobne części. Proces zsumowania wrażeń stanowi zarazem „akt tworzenia motywów“ (Akt der Motivbildung), niejako duchowy wyraz rytmicznego podłoża. Metrum zaś opiera się na równych i nierównych odstępach czasu w poszczególnych wrażeniach; te ostatnie układają się kolejno w naszej wyobraźni.

Co się tyczy metodycznego ujęcia tych zjawisk — w zastosowaniu do mniejszych i większych okresów form muzycznych — odpowie niewątpliwie dzieło: „System der musikalischen Rhythmik und Metrik“ Riemanna (Lipsk, 1912).



HERMAN VON ANDREAE.

Przyczynki do kwestji ujednostajnienia nauczania gry fortepjanowej.

(Dokończenie.)

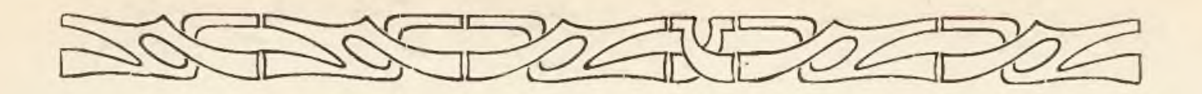
Druga zasada dotyczy funkcji tłumika. Tłumik jest specjalnie narzędziem artykulacji, istnieje jednak pewien związek między intensywnością a artykulacją. Grający ma dwa środki do wyboru, ażeby poruszył tłumik: klawisz lub pedał. Przy jednoczesnem działaniu oba te środki wyłączają się wzajemnie, albowiem pedał usuwa odrazu wszystkie tłumiki z pod działania klawiszów, natomiast klawisz usuwa swój specjalny tłumik z pola działania pedału. Pedał jest środkiem artykulacji w ogólnych zarysach, podczas gdy klawisz artykuluje szczegóły. Tony najkrótsze otrzymać można tylko zapomocą klawisza; przy podniesionem stłumieniu najkrótszych tonów niema wcale. A więc krańcowe przeciwieństwa artykulacji przedstawiają się jako: najdłuższy ton o największem napięciu przy podniesieniu wszystkich tłumików (pedału) w najniższym basie; najkrótszy ton przy najlżejszem napięciu i absolutnym stanie spoczynku wszystkich tłumików w najwyższym rejestrze. Jakości, położone w środkowym rejestrze, wyróżniają się jako legato i staccato, uwydatniające się wówczas, gdy w grę wchodzi drugi czynnik — następstwo dźwięków: przy wzrastającej szybkości dźwięków zacierają się różnice jakościowe, przy zmniejszającej się szybkości — różnice te rozrastają się aż do naturalnych granic (patrz wyżej). Klawisz artykuluje z większą precyzją, szybciej i krócej, niż pedał, który ponadto nadaje tonom brzmienie o charakterze mniej czystym. Artykulacja klawiszowa odbywa się przez przekroczenie granicy stłumienia podczas procesu podnoszenia się klawisza. Grający musi tedy skierować uwagę swą na ten właśnie proces, a głównie na sam *początek* ruchu. Tę zasadę możemy nazwać „zasadą artykulacji", albo inaczej „zasadą opanowanego trwania tonu."

Trzecia zasada obejmuje funkcje mechaniczne, które rozpatrywano poszczególnie w poprzednich zasadach, i przedstawia ich związek wzajemny i łączny przebieg. Trzy poszczególne stadja ruchu klawisza — ruch w górę, stadjum pośrednie i ruch w dół — ściśle są ze sobą związane: skoro tylko rozpoczął się ruch klawisza w dół, musi nieuniknienie nastąpić przerwa — charakterystyczny początek stadjum pośredniego — oraz ruch w górę. Czas trwania stadjum pośredniego charakteryzuje artykulację. Praca, dokonywująca się w obrębie tych trzech stadjów ruchowych, jest bezpośrednio pożyteczna, a od pośrednio pożytecznej pracy przygotowawczej dzieli ją równia powierzchni klawiszowych. Dla pracy bezpośrednio pożytecznej ma mechaniczna równia podstawowa fortepjanu, t. j. równia oporu, wielkie znaczenie.

Dwie pierwsze zasady obejmują mechaniczne podłoże wszelkiej muzyki fortepjanowej, dają możność przeszacowania mechaniki fortepjanu na wartości muzyczne. Trzecia zasada natomiast rozpatruje obie pierwsze z czysto mechanicznego punktu widzenia, podaje foronomiczną zasadę ruchu klawiszów, ustala najdrobniejszy element muzyczny, atom techniki fortepjanowej — pojedyńczy ruch klawiszowy.

Ten więc pojedyńczy ruch klawiszowy z natury rzeczy powinienby przedstawiać punkt wyjścia dla badań zarówno fizyki, jak fizjologji ruchowej i psychologji. Pozwala bowiem sprowadzić do minimum wszelką bezpośrednio pożyteczną pracę i umożliwia — nawet bez całkowitego fortepjanu, co oczywiście pod pewnym względem musiałoby utrudnić badania — ścisłą obserwację i wymierzenie najgłówniejszych zjawisk czynnościowych. Konstrukcja jednakże takiego aparatu musiałaby być nader zbliżona do współczesnego mechanizmu fortepjanowego.

W stosunku do pojedyńczego ruchu klawiszowego stanowi pojedyńczy ruch uderzeniowy najbliższą wyższą kategorję ruchową w technice fortepjano-



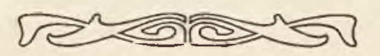
wej. Taki pojedyńczy ruch uderzeniowy oprócz bezpośrednio potrzebnego ruchu wymaga jeszcze pośrednio pożytecznych ruchów przygotowawczych i staje się ruchem klawiszowym dopiero wówczas, gdy przekracza granicę płaszczyzny powierzchni klawiszowych. O muzyce właściwie dopiero wtedy może być mowa, gdy pojedyńcze ruchy uderzeniowe łączą się w szeregi i następstwa grup, przyczem te jednostki wyższego rzędu określa wyłącznie jednia muzyczna (motyw, okres, forma). Technikę fortepjanową możnaby określić jako polegającą na połączeniu pojedyńczych ruchów uderzeniowych, które, stosownie do treści muzycznej, muszą układać się w czasie w jednostki wyższego rzędu, bądź w pojedyńcze szeregi, bądź w szeregi grup (akordy). Wynika stąd (jak to już zresztą zaznaczyliśmy w pierwszej części), że, począwszy od pojedyńczego ruchu uderzeniowego, tylko matematyczna fizjologja ruchowa może rozwiązać zagadnienia techniki fortepjanowej, do swych badań jednak musi nieodzownie posiadać doskonały instrument.

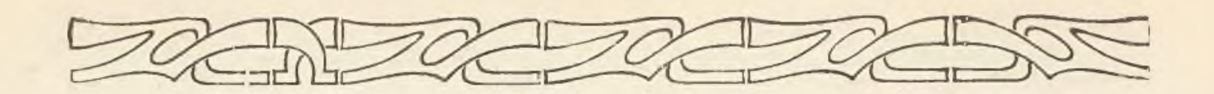
Jeżeli zechcemy technikę fortepjanową sprowadzić do jakiegoś ogólnego prawa ruchu, to możemy powiedzieć, że należy ona do kategorji takich procesów ruchowych, które mają na celu ciągłe, według pewnych stałych praw odbywające się i członkujące zestawienie (stykanie się) rozdzielonych przestrzennie i leżących na jednej płaszczyźnie oporów. Pod tym względem zachodzi pewne powinowactwo techniki fortepjanowej z różnemi sposobami chodzenia, biegania, skakania, tańczenia. W zasadzie najpodobniejsza jest technika fortepjanowa do tańca; tylko że w tańcu stykające się opory leżą dwuwymiarowo, bez koniecznych, ściśle określonych odległości na płaszczyźnie, która w całej swej rozciągłości udziela ciału względnej swobody ruchów, podczas gdy w grze fortepjanowej ciało przynajmniej w jednym punkcie unieruchomione jest w przestrzeni, a organy wykonawcze są związane ze ściśle oznaczonemi odległościami, przyczem stykające się opory mają już tylko jeden wymiar, uzależniony od prostolinijnego szeregu klawiszów. Niewielkie ma znaczenie w danym razie ta okoliczność, że czarne i białe klawisze tworzą dwa szeregi, a więc dwie, o niewielkiej różnicy poziomu (wysokość ruchu klawisza), oddzielne a równoległe płaszczyzny. Gdyż funkcja czarnego i białego klawisza jest pod każdym względem taka sama.

Klawjatura tworzy tedy najdoskonalsze przystosowanie danego ogólnego prawa ruchu do czynności ruchowych palca, ręki i ramienia. Za pośrednictwem klawjatury może ono wchodzić w kombinacje z wszelkiemi innemi prawami: w najdoskonalszy sposób mechaniczny — przy fortepjanie, z zasadą uderzanych strun — w organach i fisharmonji, z zasadą otwartych i zamkniętych kanałów powietrznych i t. d. Dzięki klawjaturze wszystkie instrumenty klawiszowe są ze sobą technicznie spokrewnione, gdyż ruch klawisza, scharakteryzowany w trzeciej zasadzie, jest wszędzie taki sam, a różnice, między niemi zachodzące, dotyczą wyłącznie bezpośrednio pożytecznej pracy. Ponieważ wyobrażenie muzyczne możemy przełożyć na realne wrażenie dźwiękowe tylko przy pośrednictwie wyobrażenia ruchowego, to odnośnie do formy ruchu i do pośrednio pożytecznej pracy to wyobrażenie ruchowe wykazuje cechy wspólne dla wszystkich instrumentów klawiszowych; różnice poszczególnych instrumentów zachodzą przeważnie w kwestji pracy bezpośrednio użytecznej. Jedność bowiem muzyki i ruchu jest tylko wówczas możliwa, gdy do wyobrażenia muzycznej treści i wyrazu, oraz organów wykonawczych dołączymy instrument, jako trzeci czynnik niezbędny. Wyobrażenie ruchowe — a wraz z niem nauka o ruchu — może się rozwinąć tylko w takim razie, gdy typowe funkcje organów wykonawczych uzewnętrznią się w zastosowaniu do danego instrumentu.

Za każdym razem, gdy mechanika fortepjanu ulega jakiemuś zasadniczemu przeobrażeniu, takiemuż przeobrażeniu ulegać musi nauka o ruchu. Nie potrzebujemy się atoli obawiać żadnej radykalnej zmiany, gdyż na szali wszelakich pod tym względem zakusów leży olbrzymia masa praktycznych doświadczeń przystosowawczych, zdobytych w ciągu stuleci.

(Tłum. z niem.).



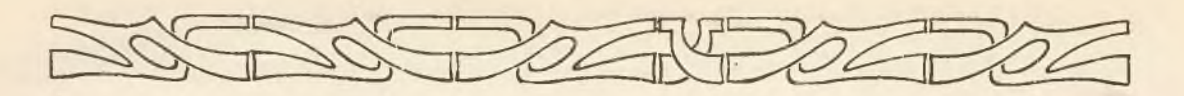


Współczesna polska muzyka fortepjanowa.

W poczytnem czasopiśmie niemieckiem „Die Musik", w artykule p. t. „Współczesna polska muzyka fortep." zaznajamia dr Adolf Chybiński niemiecki świat muzyczny z naszą współczesną twórczością muzyczną fortepjanową. Artykuł ten przytaczamy w streszczeniu.

„Stosunki wewnętrzne, pisze dr Ch., jakie panowały w Polsce w dziedzinie sztuki prawie do roku 1900, spowodowały, że twórczość polska w zakresie muzyki orkiestrowej i kameralnej była nader uboga; nie lepiej się też działo z operą. Natomiast pieśni, zarówno solowe, jak chóralne, oraz muzyka fortepjanowa miały, dla łatwo zrozumiałych przyczyn, licznych przedstawicieli, przyczem za arcywzory służyli: Moniuszko i Chopin. Nie należy jednak sądzić, aby Chopina nawet w ojczyźnie zrozumiano odrazu i w całej doniosłości. Wpływy muzyki klasycznej i romantycznej były jeszcze zbyt silne, ażeby Chopin mógł był wytworzyć w Polsce własną szkołę. Te wpływy nie znikły jeszcze i po dzień dzisiejszy całkowicie, jakkolwiek dalekie są od zasadniczego kierunku muzyki polskiej. Do nich przyłączyły się panujące w całej niemal Europie od roku 1840 prądy mody, oparte na elementach salonowych i wirtuozowskich i „wzbogacone" narodowemi formami tanecznemi. Do r. 1900 niemal odczuwano i oceniano należycie jedną wyłącznie stronę twórczości Chopina, mianowicie tę, którą poczytywano za najbardziej polską. Mamy tu na myśli mazurki, polonezy i t. p. Te przynajmniej utwory Chopina wywarły największy wpływ na polską twórczość muzyczną. Pisano mnóstwo tańców narodowych, przyczem starano się połączyć wytworny styl salonowy z folklorem, ozdabiając je wirtuozowską błyskotliwością; zawsze zaś było się rdzennie polskim. Nielicznym, niestety, jednostkom udało się pojąć i zgłębić właściwe znaczenie Chopina, jako twórcy scherz, ballad, etiud, preludjów i t. p., i przyjąć jego epokowe dzieło za punkt wyjścia dla nowych czynów i nowej twórczości. Dopiero między rokiem 1890 a 1900 zaczyna się szybko wzrastający, silny, na głębokich podstawach oparty ruch, którego punkt szczytowy stanowi „Młoda Polska w muzyce". Mimo to, możemy doszukać się pewnego, choć niezbyt głębokiego wpływu Chopina w dziełach starszego, po części jeszcze żyjącego pokolenia, że wymienimy: Aleksandra Zarzyckiego (1834 — 1895), Władysława Żeleńskiego (ur. 1837), Józefa Wieniawskiego (1838—1912) i Zygmunta Noskowskiego (1846—1909). Zarzycki, który najbardziej zasłynął jako pieśniarz, podchwycił szczęśliwie poetyczny urok mazurków chopinowskich; w jego pięknym koncercie fortepjanowym odczuć się daje wpływ Chopina. Wieniawski, subtelny fortepjanista, zjednoczył charakterystyczne cechy stylu Mendelssohna i Chopina w kilku ładnych utworach tanecznych; zbytnio jednak akcentuje elegancję nawet w koncertach i sonatach, gdzie sili się na powagę. Krakowiaki Noskowskiego cieszyły się zawsze wielką popularnością dzięki raczej swej zdrowej, jędrnej rytmice i melodyce ludowej, aniżeli wolnej od wpływu Chopina, lecz częstokroć zbyt wielkiej szkicowości, lub przeciwnie, zbytniemu przeładowaniu. Władysław Żeleński zbierał laury przedewszystkiem jako twórca pieśni. Stosunkowo mało rzeczy pisze na fortepjan (drobne utwory, warjacje, 2 sonaty — dawniejsze i koncert fortepjanowy). Ściśle klasyczne formy oraz wpływy Mendelssohna i Schumanna odświeżył w ostatnich czasach oddziaływaniami Chopina i Wagnera. Pomimo subtelnego eklektyzmu potrafi on wycisnąć własne piętno na swych dziełach, w których łączą się szczęśliwie solidne, klasyczne, a jednak ludowe elementy z wytworną szatą zewnętrzną. Uwydatnia się to szczególnie w szlachetności jego tematów. Najpierwsze, mojem zdaniem, miejsce pośród jego utworów fortepjanowych, o niezwykłej różnorodności form, zajmują małe perełki liryczne (Six morceaux caractéristiques).

Właściwa szkoła chopinowska w Polsce, lub, inaczaj mówiąc, najnowsza muzyka fortepjanowa zaczyna się od przedwcześnie zmarłego ucznia Liszta, Juljusza Zarembskiego (1854—1885). Utwory jego zasługują ze wszechmiar na uwagę; i Liszt cenił je wysoko, może dlatego, że przedstawiały nader szczęśliwe połączenie stylu Chopina ze stylem Liszta. W duchu Chopina napisane są jego tańce-poematy. Jego polonez (fis-moll) jest najpiękniejszym, jaki w Polsce napisano od czasów Chopina.



Niema też lepszych nad jego opracowań polskich tańców i melodji („Tańce galicyjskie“, „Tańce polskie“, „A travers Pologne“). Poetyczna ich fantastyka, oraz niezwykła plastyka tak zachwyciły Liszta, że chciał je zinstrumentować. Utwory liryczne zbliżają się bardziej do lisztowskiego impresjonizmu. Jako harmonista, należał Zarembski do najciekawszych kompozytorów swego czasu. Wystarczy, gdy wskażemy na wprost debussy'owskie harmonje w jego utworze op. 18; w poetycznych „Les roses et les épines“ (op. 13) słyszymy już rzeczy śmiałe, à la Skrjabin. W każdym razie wywarła tu wpływ harmonika Chopina, Liszta i Wagnera. Wniósł on więc nowe elementy do muzyki polskiej; zmarł jednak zbyt wcześnie, by zaznaczyć głębiej swój ślad, a nieprzeciętne jego utwory mało znalazły zrozumienia.

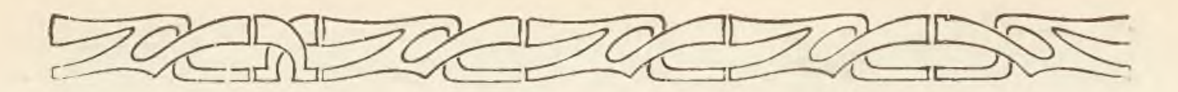
Z Zarembskim spokrewnione jest w rysach zasadniczych następne (średnie) pokolenie. Głównymi jego przedstawicielami są: Jan Ignacy Paderewski, Henryk Melcer i Zygmunt Stojowski. Jak wielu polskich twórców fortepjanowych od czasów Chopina (np. J. Wieniawski, A. Zarzycki, J. Zarembski), tak i trzej wyżej wymienieni są pjanistami, co nadaje ich utworom pewien specjalny charakter, nie w znaczeniu ujemnem, lecz przeciwnie: wspaniałe oszlifowanie techniczne podnosi i w piękniejszem świetle przedstawia ich istotną wartość. Trzej wymienieni kompozytorowie, a zarazem wirtuozi napisali koncerty fortepjanowe (Melcer — dwa, a Paderewski i Stojowski po jednym). Dzieła te przypominają formą Griega, Czajkowskiego, Dworzaka, Saint-Saënsa i in., ale tchną one prawdziwym temperamentem narodowym, świeżą pomysłowością i ożywioną rytmiką, szczególnie uwydatniającą się w części ostatniej. W budowie dzieła te oddalają się od form klasycznych, a spokrewnione są z koncertami wymienionych wielkich twórców. Nie wywodzą się już wprost od Chopina, gdyż pochodzenie wielu, często wspaniałych efektów wykazuje pewne wpływy współczesnych mistrzów. Natomiast w harmonice Paderewski i Stojowski ulegają w znacznym stopniu wpływom Chopina.

Paderewskiego „Fantazja“ przypomina Chopina „Fantazję“ z towarzyszeniem orkiestry i stoi — mojem zdaniem — wyżej od koncertu fortepjanowego. „Rapsodja polska na fortepjan i orkiestrę“ Stojowskiego nie należy do najlepszych jego dzieł; do elementów czysto słowiańskich wkradają się pewne elementy galijskie. Łatwo zauważyć się daje, że istocie talentu kompozytora bardziej odpowiadają mniejsze formy.

Poza koncertami fortepjanowymi Melcer wydał, niestety, zbyt mało: piękne warjacje na temat Moniuszki, doskonałe transkrypcje jego trzech pieśni i „Morceau fantastique“, pełne tragicznej tęsknoty, którą Melcer oddać potrafi z niezwykłą siłą wyrazu. Utwory te jednak nie mają w Chopinie swego duchowego praojca, jakkolwiek zawierają w sobie pierwiastek narodowy. W ostatnich czasach zwrócił się Melcer bardziej ku nowoczesnym kierunkom, co uwydatnia się w odrębnych, oryginalnych, alterowanych harmonjach i niezmiernie starannej robocie polifonicznej. Może wciągnął go w krąg swych idei Maks Reger; tęsknota jego jednak jest czysto słowiańska. Jego utwory fortepjanowe są może mniej giętkie i eleganckie, niż Paderewskiego i Stojowskiego, ale zato prawdziwa wartość muzyczna i głęboka refleksja stawiają go w rzędzie najpierwszych polskich kompozytorów doby obecnej.

Paderewski i Stojowski w mniejszych formach wykazują wiele podobieństwa. Obaj są wytworni, liryczni i efektowni; są też „narodowi“, ale nie gardzą i wielkoświatowym giestem. Cechuje ich szlachetność tematów, harmonika, że tak powiem, chopinizująca, ale nie wolna od nowszych wpływów (Wagner i francuzi, po części i rosjanie). W sumie: artystyczna i nastrojowa liryka fortepjanowa, nie banalna i wolna od wszelkich komunałów, ale treścią nie sięgająca do przepastnych głębin. Wielką zaletą jest serdeczna szczerość i wdzięk. Obaj mają upodobanie do form tanecznych. Przejęli je od Chopina i wyczuli z subtelnym smakiem poetyczny nastrój wsi polskiej. Ich mazurki i krakowiaki należą do najlepszych tego rodzaju utworów od czasów Chopina. Świetnie brzmi i pełen rycerskiego rozmachu jest polonez Paderewskiego.

Co się tyczy opanowania większych form, stoi Paderewski wyżej od Stojowskiego: świadczą o tem jego piękne warjacje (op. 11, op. 16 № 3, op. 23); należą one do najlepszych utworów tego kompozytora. W ogólnych zarysach ściśle są tu przestrzegane podstawowe zalety klasycznej formy warjacji. Poszczególne warjacje przedstawiają wzajemne kontrasty: są albo liryczne, albo w rodzaju etiud. Uwieńczone są



finałem w postaci kunsztownej fugi, które, jak wszystko, co napisał Paderewski, niepowszednie są pod względem brzmienia i interesujące. W op. 23 podnieść należy zręczne i umiejętne zastosowanie harmonji dysonansowych. Sonata op. 21, złożona z 3 części, jest stanowczo najlepszą sonatą polską, po Chopinie, a przed Szymanowskim napisaną. Wprawdzie odrazu rzuca się tu w oczy, że się ma do czynienia z wirtuozem: kunsztowność, brzmienie i rozmach wzbudzają istotnie podziw. Poza tem i sama wartość muzyczna przedstawia kompozytora w najlepszem świetle. Z uznaniem podnieść należy zwartą, a jednak daleką od pedantycznego schematyzmu budowę, robotę tematyczną i prawie ogólną jednolitość stylu, jakkolwiek liryczny charakter tematów niezawsze licuje z wymaganą monumentalnością formy sonaty. Jest to bezsprzecznie najlepsza z prac Paderewskiego.

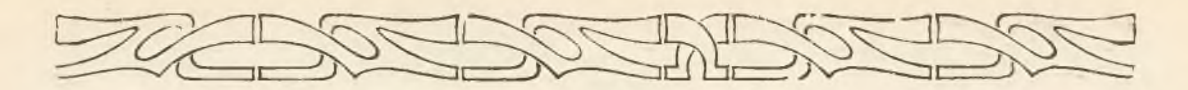
Ze starszego pokolenia wymienić jeszcze musimy kilka nazwisk, nie bez zasług dla sztuki polskiej, a więc: H. Pachulskiego (wpływ Chopina i młodej Rosji), R. Statkowskiego, twórcę kilku kompozycji lirycznych), H. Bobińskiego (dwa koncerty fortepjanowe), Józefa Hofmana, M. Surzyńskiego, P. Maszyńskiego, M. Sołtysa (koncert fortepjanowy), F. Szopskiego i in. Główną zasługą tego pokolenia, zwłaszcza Paderewskiego, Stojowskiego i Melcera, jest ostateczne ugruntowanie współczesnego stylu fortepjanowego (w duchu Chopina, Liszta i Rubinsteina) w muzyce polskiej. Już to samo wystarcza, by zapewnić im wybitne stanowisko w Polsce.

Dzięki temu miało młodsze pokolenie ułatwione zadanie, jakkolwiek zmierzało do innego celu, a mianowicie: do odrodzenia muzyki orkiestrowej w Polsce. Dokonało też, dzięki wybitnym w tym kierunku talentom, wielkiego przewrotu. Mamy tu na myśli Mieczysława Karłowicza (1876—1909), Grzegorza Fitelberga (ur. w 1879), Ludomira Różyckiego (ur. w 1883) i Karola Szymanowskiego (ur. w 1883). Dwaj pierwsi są prawie wyłącznie twórcami dzieł orkiestrowych. Ze względu na temat niniejszego artykułu, zajmiemy się specjalnie Różyckim i Szymanowskim. Podczas gdy Szymanowski pisze rzeczy wartościowe zarówno w dziedzinie muzyki fortepjanowej, jak orkiestrowej, kameralnej oraz pieśni, Różycki oddaje się przeważnie twórczości operowej i orkiestrowej. Dzięki wybitnemu talentowi, przewyższa Różycki większość młodych kompozytorów polskich. Obaj wprowadzili nowe pierwiastki do muzyki fortepjanowej polskiej. Nie mam przytem na myśli zagadnień, dotyczących techniki fortepjanowej, lecz kierunek stylistyczny oraz kwestję formy.

Przedewszystkiem stwierdzili oni zdanie Hansa Bülowa, że kierunek Chopina posiada zdolność rozwoju. Bezpośrednio pod wpływem Chopina znajdują się oni tylko w swych pierwszych utworach, w późniejszych natomiast uwydatniają się najzupełniej ich cechy indywidualne. Pierwotnie przejęli od Chopina formę (oprócz form tanecznych, których nie kultywują wcale). Doprowadziwszy ją do rozkwitu, uznać musieli za konieczne dla dalszego rozwoju indywidualnego albo zupełne zerwanie z nią, albo też nawiązanie do kierunku klasycznego. Już dziś wyraźnie zaznaczają się dwa „obozy“ w polskiej muzyce fortepjanowej. Ze względu na talent można uważać Różyckiego i Szymanowskiego za ich głównych przedstawicieli. Trudno, oczywiście, przeprowadzić ścisłą linję demarkacyjną między temi grupami; nie wystarczają tu i cechy narodowe. Wszystkie wymienione tu talenty, w przeciwieństwie do poprzedniego pokolenia, charakteryzuje indywidualizm w mniejszym lub większym stopniu.

Do form najbardziej przez nich uprawianych należą: sonata, fuga, warjacje, fantazja, ballada, impromptu, etiuda, nokturn, preludjum.

Różycki wykazał dotychczas najwięcej upodobania do form mniejszych. Wyjątek stanowi „Ballada“ na fortepjan i orkiestrę (op. 18). Koncepcja jej jest w duchu Chopina, a cechuje ją świeżość pomysłów, oraz znajomość efektów dźwiękowych. Pierwiastek poetyczno-narodowy, nastrój bajkowy i wsi rodzinnej, bohaterskość i najgłębsze przeżycia zmieniają się, jak w kalejdoskopie. Toż samo znajdujemy w jego „Preludjach“ i „Nokturnach“ (op. 1—3) i w trzech pokrewnych im poematach fortepjanowych (op. 15: Légende, Mélancholié, Poème). Jest to muzyka subtelna, szlachetna i nastrojowa, płynąca prosto z serca i unikająca wszelkiej refleksyjności. O wiele wyżej od nich stoją „Impromptu's“ (op. 6), bezwarunkowo najlepszy „opus“ Różyckiego na fortepjan. Do tego samego zakresu nastrojowego należy jego „Fantazja“ (op. 11), odznaczająca się wielką siłą wyrazu i subtelnością w oddaniu

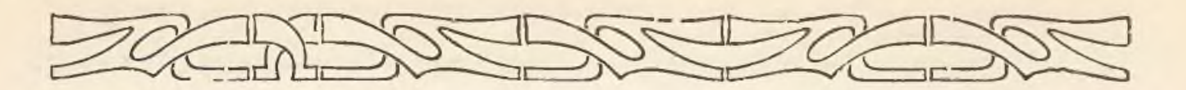


różnorodnych stanów duszy. Bajkowość, kładącą specjalne swoiste piętno na twórczości symfonicznej Różyckiego, znajdujemy i w opusie 4-ym, poświęconym Ryszardowi Straussowi, w „Grze fal“ (podług Böcklina) i w ostatnim utworze: „Balladynie“. Oba te dzieła są do pewnego stopnia małemi poematami symfonicznemi na fortepjan. Muzyka to nawskroś poetyczna i głęboka, rozumie ją się dobrze i bez „programu“. Pomimo wybitnie lirycznego rodzaju talentu kompozytora, wszystkie większe jego utwory fortepjanowe są rodzajem malowideł al fresco. Po tem właśnie poznajemy, że mamy przed sobą wybitnie uzdolnionego twórcę dzieł orkiestrowych. Ze względu na jego talent w kierunku muzyki symfonicznej i wcielanie do muzyki podań ludowych, oraz na ogólny kierunek można go uważać za polskiego Sibeliusa albo Korsakowa.

Inną zgoła osobistością jest Karol Szymanowski. Jest on, a raczej był bliżej jeszcze spowinowacony duchowo z Chopinem. Dowodzą tego jego „9 Preludjów“ (op. 1) i 4 Etiudy (op. 4), pierwsze utwory, z którymi wystąpił. Za nimi poszły warcjacje (op. 3 i op. 10), które wraz z Sonatą (c-moll) i „Fantazją“ rzucają wyraźne światło na kierunek jego rozwoju. Obok Chopina widoczne są pewne wpływy Liszta, Brahmsa, po części Skrjabina i R. Straussa. Pomimo to należą te utwory do najwybitniejszych dzieł, jakie się ukazały wogóle w ostatnich czasach w dziedzinie muzyki fortepjanowej. Czujemy już w nich przyszłego mistrza drugiej Sonaty (op. 21), która pod względem stylu poprzedzona została przez „przeludjum i fugę“ (bez opusu). Genjusz Szymanowskiego uchronił go, nawet w utworach młodzieńczych, od eklektyzmu. I jeżeli uważał się za „ucznia“ Chopina, gdy opiewał „tęsknotę słowiańską“, gdy w pełnych smaku utworach fortepjanowych przypominał Chopina, to jednak wyziera z nich własne jego oblicze duchowe.

Jak już mówiliśmy, Hans v. Bülow uważał styl Chopina za zdolny do dalszego rozwoju. Szymanowski jest jego najkonsekwentniejszym kontynuatorem. Kompozycje jego, pisane w sposób polifoniczny, wzbogacone są zdobyczami współczesnej harmoniki; w szczególności ożywione są głosy środkowe. Dokonał już tego w preludjach, czasami nawet szedł w tem za daleko, z uszczerbkiem poniekąd dla samego utworu. Później jednak kompozycje jego stały się bardziej wyraźne i pod względem rytmicznym o wiele więcej wszechstronne. Należy dodać, że harmonika jego, przypominająca czasem Regera, a nawet Schönberga, zawarta była w zarodku już w poszczególnych preludjach i etiudach, zanim jeszcze znał obu tych kompozytorów. Nie da się też sprowadzić do wpływu, wywartego przez Regera, nawskroś polifoniczna budowa kompozycji Szymanowskiego. „Byłem wychowany w atmosferze muzycznej, w której trzymali prym Bach, Beethoven i Chopin — pisał pewnego razu. I tu należy szukać źródeł jego twórczości. Bezwątpienia oddziaływali nań później Wagner, Strauss, Brahms i Reger, i to miało dla takiej, jak Szymanowski, jednostki wpływ podniecający. Początkowo był on „muzykiem absolutnym“, nie chcącym uciekać się do pomocy programu, jakkolwiek podlegał też wpływom literackim. Szymanowskiego zajmuje samo zagadnienie formy muzycznej. Pełen najsurowszego samokrytycyzmu, z wyrobionym zdrowym i jasnym poglądem na rzeczy, nie widział w powszechnem dążeniu do tak zw. swobodnej formy zbawienia dla muzyki przyszłości. Dlatego trzymał się form klasycznych, do czego znalazł pobudkę w ostatnich dziełach Beethovena, a poparcie w kompozycjach Regera. Tak powstała jego druga symfonja i druga sonata fortepjanowa. Teraz wydaje mi się już mniej paradoksalnem zdanie Bülowa, że dla zgłębienia (i pod względem technicznym) ostatnich dzieł Beethovena konieczne jest opanowanie dzieł Chopina. Szymanowski okazał się nietylko przekonywającym odnowicielem formy, ale i polifonistą najprzedniejszego gatunku. Pisze chętnie fugi, tak pełne siły i pomysłowości, że mogą, obok fug współczesnych mistrzów niemieckich, uchodzić za wzór nowożytnej fugi. W fudze z sonaty o pięciu tematach, a szczególnie w warjacjach z sonaty dokonywa cudów roboty tematycznej. Ujawnia się w tem talent z Bożej łaski: głęboka i pełna fantazji pomysłowość, nacechowana rasową, szlachetną pięknością, w której głęboka refleksyjna głębia myśli (podług wzorów niemieckich) kojarzy się z prawdziwie słowiańską bezpośredniością wyrazu i z impulsywnością porywu.

Około tych mistrzów Młodej Polski w muzyce grupuje się kilka pokaźnych talentów, z których niejeden napisał utwory godne uwagi. W pierwszym rzędzie wymienić należy Franciszka Brzezińskiego. I on skłania się do form klasycznych, jak



dowodzą tego jego utwory fortepjanowe (suita, warjacje, tryptyk [trzy preludja i trzy fugi], koncert fortepjanowy, tokkata). Znajdujemy tu wielce szczęśliwe połączenie pierwiastków ludowych z surowem przestrzeganiem form kontrapunktycznych. Wielkie nadzieje wzbudziły preludja i sonaty Apolinarego Franciszka Szeluty, ucznia Noskowskiego i Godowskiego; lepsze rzeczy jeszcze stworzył w dziedzinie muzyki kameralnej. Ignacy Friedman, wydał już cały szereg czysto fortepjanowych efektownych utworów salonowych w najlepszem tego słowa znaczeniu. Dla ścisłości wymienić jeszcze musimy: Jadwigę Sarnecką (piękny talent, której warjacje es-moll nacechowane są głębszą myślą), Henryka Opieńskiego (piszącego przeważnie dzieła orkiestrowe), Stanisława Lipskiego (w tym samym rodzaju, co Friedman), Helenę Łopuską, Bolesława Wallek-Walewskiego (sonata jeszcze w rękopisie) i innych.

Jak widzimy, posiadamy cały szereg kompozytorów fortepjanowych, którym przyznać trzeba powagę artystyczną, wiedzę i talent. Dzieła Szymanowskiego stanowią punkt kulminacyjny tej nowej twórczości; dzięki nim możemy powiedzieć o sztuce polskiej: „Introite, nam et hic dei sunt“ (Wejdźcie, albowiem i tu są bogowie).“

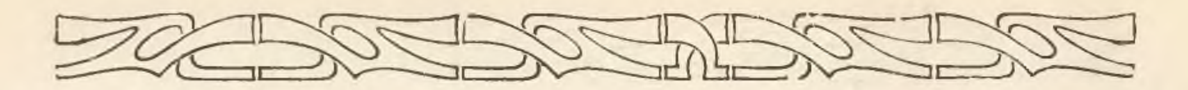
Dr JÓZEF WŁADYSŁAW REISS.

Z Krakowa.

Przekrój przez muzyczne życie Krakowa w ubiegłym sezonie koncertowym przedstawia obraz barwny i treściwy: ruchem koncertowym, który trwał bez przerwy przez pół roku, kierowała *Dyrekcja koncertów krakowskich* (p. Teofil Trzciński) i *Towarzystwo Muzyczne* (p. Feliks Nowowiejski). Świadoma swego zadania inicjatywa i celowa praca tych dwuch instytucji wydała plon obfity i w swym artystycznym rezultacie poważny.

Dla pracy Towarzystwa Muzycznego punkt ciężkości spoczywa w pielęgnowaniu muzyki symfonicznej: Towarzystwo urządza koncerty orkiestralne wyłącznie przy pomocy sił miejscowych, ażeby tym sposobem szerzyć wśród ogółu zamiłowanie i zrozumienie dla muzyki symfonicznej. Działalność Towarzystwa jest naprawdę ideowa, gdyż prócz zadośćuczynienia moralnego i poczucia swej doniosłej roli nie przynosi Towarzystwu żadnych innych korzyści: wobec wielkich nakładów pieniężnych, koniecznych dla pokrycia wydatków urządzenia, każdy koncert pomnaża jedynie deficyt kasowy. Ideowe znaczenie pracy Towarzystwa rośnie jeszcze wobec faktu, że Towarzystwo wprowadza młodych i nieznanych solistów, którym ułatwia stawianie pierwszych kroków na estradzie. Wskutek braku stałej orkiestry symfonicznej w Krakowie zadanie Towarzystwa jest bardzo trudne; brakowi temu zaradza się przez powołanie do współudziału w koncertach dwuch orkiestr wojskowych (56 pp. i 100 pp.); by na przyszłość wyzwolić się z tej konieczności, zawiązało Towarzystwo z inicjatywy prof. dra Majewskiego orkiestrę amatorską (smyczkową), mającą stanowić zawiązek i podstawę przyszłej orkiestry symfonicznej Towarzystwa. Dotychczasowa praca rokuje najlepsze nadzieje, gdyż młody zespół wywiązuje się coraz lepiej z coraz to śmielszych zadań.

Wykładnikiem ruchliwej działalności Towarzystwa w ubiegłym sezonie było sześć koncertów symfonicznych, z których każdy zamknął w sobie obraz pewnej epoki i był ogniwem jednolitej całości, reprezentującej rozwój muzyki symfonicznej od Haydna do chwili współczesnej. Z uznaniem stwierdzam, że w układzie programów Towarzystwa panuje obecnie racjonalny kierunek i planowa myśl w przeciwieństwie do przeszłości, w której program zawisły był od przypadku i wytwarzał bezkierunkową chaotyczność. Zupełnie słusznie kładzie Towarzystwo nacisk na muzykę klasyczną, jako na podłoże, na którem rozwinąć się może zrozumienie dla muzyki nowszej. Klasyczny program objął Bacha koncert brandeburski, Haydna symfonję c-moll, Mozarta g-moll i Beethovena symfonję „Jenajską“, nadto piątą, siódmą i ósmą; muzykę nowszą reprezentował Brahms (symfonja F-dur), Bruckner (symf. IX D-moll),



Wagner (fragmenty orkiestr. z Nibelungów i Meistersingerów), Karłowicz (Smutna opowieść), Smetana (Wełtawa) i Stojowski (symfonja D-moll op. 21, po raz pierwszy w Krakowie wykonana).

W Towarzystwie nastąpiła zewnętrzna zmiana: ustąpił dotychczasowy kierownik, F. Nowowiejski, przenosząc się do Berlina dla pracy pedagogicznej; w miejsce jego powołało Towarzystwo dwuch kierowników: jednego dla orkiestry, drugiego dla chóru, którego stworzenie stanie się obecnie główną troską Towarzystwa; nie wątpię, że Towarzystwo myśli o zorganizowaniu *chóru mieszanego*, gdyż tylko chór mieszany (a nie męski!) jest miarą muzycznej kultury. Obydwaj kierownicy rozpoczną swoją działalność w jesieni, a więc z początkiem najbliższego sezonu.

Zupełnie odrębny charakter posiada praca Dyrekcji koncertów krakowskich, której z natury rzeczy przyświeca inny cel, aniżeli Towarzystwu muzycznemu: na czele Dyrekcji stoi od lat kilku p. Teofil Trzciński, kierownik przedsiębiorczy i pełen umiłowań prawdziwie artystycznych; pragnie on stworzyć łącznik między nami a kulturą muzyczną Zachodu drogą przeszczepiania na nasz teren najwybitniejszych zjawisk artystycznych. To też dzięki Dyrekcji konc. krak. poznaje rokrocznie Kraków wszystko to, co godne poznania w dziedzinie odtwórczej i co istotnie pogłębia łożysko naszej kiełkującej kultury muzycznej, stanowiąc niedościgniony i godzien naśladowania wzór wykonawczy. Jak świetnie wywiązuje się p. Trzciński ze swej kierowniczej roli, stwierdzą to następujące fakty:

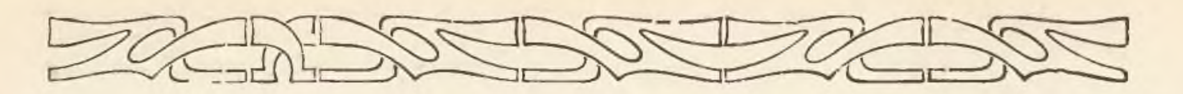
Cykl koncertów abonamentowych wprowadził pierwszorzędne siły wykonawcze: w dziedzinie pieśni p. *Marję Ludwikę Debogis*, do niedawna nieznaną, dzisiaj rozsławioną reprezentantkę estradowego śpiewu, wytworną pieśniarkę, której interpretacja wyczerpuje zarówno wokalną, jak i poetycką treść pieśni. Śpiewacy operowi: *Bakłanow, L. Lipkowska* i *J. Dalmorés*, swą fenomenalną techniką głosu i stylowem traktowaniem arji operowych dali nam przeczucie tych czynników odtwórczych, które stwarzają najwyższą jednostkę miary krytycznej.

Z instrumentalistów zanotować należy: koncert *Ysaye'a*, który w programie umieścił m. i. koncert Viottiego (a-moll), dając w wykonaniu wzór stylu i uduchowienia, *P. Casalsa*, którego gra stanowi dla muzykalnego Krakowa najgłębsze przeżycie artystyczne; grając Bacha, celebruje Casals jakieś mistyczne nabożeństwo sztuki; z pjanistów wystąpili: *d'Albert, Śliwiński* (zawsze świeży mimo nieodświeżanych programów), *J. Lalewicz* (z niezapomnianą sonatą Liszta), *A. Rubinstein* i *W. Landowska*.

Ponad wszystkimi koncertami górują znaczeniem dwa cykle, których wpływ doniosły wsiąknie niezawodnie głęboko w nasze życie muzyczne: *cykl chopinowski*, dający w wykonaniu Artura Rubinsteina w czterech wieczorach najpełniejszy obraz chopinowskiej twórczości, spotkał się z należytym oddźwiękiem wśród ogółu, który tłumnie gromadził się w sali koncertowej, pełen entuzjazmu dla fascynującej swym żywiołowym temperamentem gry Rubinsteina; pjanista ten cieszy się niezwykłą sympatją krakowskiej publiczności; dowodem był piąty koncert (poza cyklem), który zawierał utwory Brahmsa, Bacha, Szymanowskiego, Granadosa... i który był stwierdzeniem stale rosnącej siły atrakcyjnej, jaką wywiera gra Rubinsteina. Drugi cykl objął wszystkie *kwartety Beethovena* w wykonaniu *Brukselczyków*. Przystępne ceny i ten wybitny zespół sprawiły, że publiczność krakowska, mimo słabego zajęcia się muzyką kameralną, nie zawiodła oczekiwań i odczuła korzyści, płynące dla niej z uczestnictwa w tych wyjątkowych uroczystościach, jakiemi były wieczory beethovenowskie; napływ słuchaczów wzrastał z wieczoru na wieczór, potężniała skala entuzjazmu, pogłębiało się zrozumienie stylu i treści Zorganizowaniem tego cyklu zdobył p. Trzciński tytuł do ogólnej wdzięczności i zasługi obywatelskiej.

Występ *Wandy Landowskiej* rozproszył niezawodnie wszelkie uprzedzenia, jakie tułały się wśród pjanistów, nie chcących, czy nie mogących przekonać się do clavicembala. Fugi *Bacha* (z „Wohl. Klav."), historycznie niezmiernie ciekawe „Capriccio na odjazd ukochanego brata", miniatury rokokowe odsłaniają dopiero w interpretacji tej wyjątkowej artystki swoje stylowe właściwości i bez reszty oddają „ducha czasu".

Pomijam drobne koncerty, które powodzią spłynęły na nas w tym sezonie, a dopełniam sprawozdania wzmianką o dwuch symfonicznych koncertach *czeskich filharmoników*, którzy pod dyrekcją p. Zemanka poświęcili pierwszy wieczór muzyce



czeskiej (Nowak, Suk, Smetana, Dworzak), zaś na drugim wykonali utwory Beethovena, Wagnera i Debussy'ego (zestawienie tych dwuch ostatnich, jako jaskrawa antyteza, ciekawe i pozwalające na dalekie wnioski!); i wkońcu o tanecznym wieczorze *Berty* i *Elzy Wiesenthal,* traktujących taniec jako bezpośredni wyraz uczuciowy w sposób naturalny, jako transpozycję dźwięku muzycznego i jego treści w giest i ruch.

Zapowiedziane koncerty: skrzypka *Kociana* i wiedeńskiej orkiestry *Tonkünstlerverein* zamkną bilans organizacyjnej pracy, zaszczytnej dla p. Trzcińskiego, a pożytecznej dla miasta.

KONCERTY.

W Filharmonji.

= Koncert dyr. Stanisława Barcewicza zgromadził, jak zwykle, tłumy wielbicieli naszego znakomitego skrzypka, którego nie słyszeliśmy już dość dawno z estrady Filharmonji. Program, wybrany drogą plebiscytu, zawierał: drugi koncert Wieniawskiego i czwarty Vieuxtemps'a z towarzyszeniem orkiestry pod artystyczną dyrekcją Zdzisława Birnbauma.

Przyznać należy, iż wyboru dokonano nader trafnie, gdyż w utworach powyższych niepospolite zalety gry Barcewicza uwydatniają się znakomicie. A zaletą jego największą, z którą nikt chyba współzawodniczyć nie może, jest ton olbrzymi, szlachetny, głęboki, pełen żywiołowej potęgi i siły wyrazu. Nie idzie też Barcewicz śladem wielu wirtuozów, opierających swoje powodzenie na efektach biegłości błyskotliwej, graniczącej nieraz z kuglarstwem, i pomimo techniki wszechstronnie rozwiniętej, nie uważa jej za cel wyłączny, lecz pięknem muzyki, oddanem ze szczerem uczuciem i subtelną prostotą, porywa i zachwyca słuchaczy. Wykonywa też najchętniej utwory o śpiewnej, rozlewnej melodji, których niezrównanym jest interpretatorem. Taka „Legenda" Wieniawskiego naprz., albo romans z wykonanego koncertu i wiele, wiele innych, w których pierwiastki liryczne grają rolę główną, takie właśnie utwory nadają się doskonale do usposobienia artystycznego Barcewicza, takie zwłaszcza odtwarza z mistrzostwem niezrównanem. A jednak, pomimo tych właściwości szczególnych, kiedy — jak gdyby dla kontrastu — zagra nam mazurka, czarowne skrzypki zmieniają się do niepoznania: płynie piosenka radosna, pełna życia i animuszu, porywa dziarskim rytmem, porywa fantazją ognistą, unosi w krainę marzeń i wspomnień...

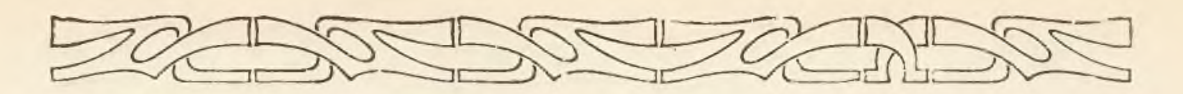
Któż zresztą nie zna Barcewicza, któż się nie zachwyca jego grą!

To też sprawozdanie o koncercie naszego artysty jest tylko w gruncie rzeczy wyszczególnieniem wrażeń, któreśmy otrzymywali już niejednokrotnie, i potwierdzeniem wielkiego uznania i sympatji, jaką się cieszy Barcewicz w najszerszych sferach naszej publiczności.

Rozumie się, że, jak zawsze, huragan oklasków zmusił znakomitego skrzypka do wielokrotnych dodatków nadprogramowych (przy umiejętnym akompanjamencie p. Golmera), wśród których znalazły się: „Legenda" i mazurek Wieniawskiego, melodja Paderewskiego i w. in.

Na początku programu usłyszeliśmy piękny koncert Bacha na dwoje skrzypiec z towarzyszeniem orkiestry smyczkowej i dodany następnie śliczny, ujmujący subtelnym wdziękiem duet skrzypcowy Spohra. W wykonaniu utworów powyższych, prócz koncertanta, brała udział p Izabella Crystall (uczennica Barcewicza), którą poznaliśmy przed paru laty, jako wielce obiecującą siłę artystyczną. Obecnie w grze młodej wirtuozki zauważyliśmy poprzednie zalety, tylko już wszechstronniej rozwinięte: więc piękny, głęboki ton (charakterystyczna cecha szkoły Barcewicza), doskonale wykształconą technikę i muzykalność niepoślednią, której złożyła dowody, dostrajając się harmonijnie do interpretacji swego mistrza.

= Słynny pjanista i kompozytor, Eugenjusz d'Albert, który od dłuższego czasu nie występował w Warszawie, grał 1/IV na wielkim abonamentowym koncercie symfonicznym. Zapewne, gra sławnego wirtuoza uległa z natury rzeczy niewielkim



zmianom, zważywszy na czas, który upłynął od ostatniego u nas występu, jednak pomimo to d'Albert imponuje zwłaszcza w dziełach Beethovena, których jest znakomitym interpretatorem. Wykonanie przepięknego koncertu Es-dur, traktowanego z powagą i wielkiem poczuciem stylu, zjednało pjaniście żywe uznanie audytorjum. W drugiej części programu usłyszeliśmy własny koncert fortepjanowy d'Alberta, wyróżniający się interesującem opracowaniem i doskonałem traktowaniem instrumentu, oraz cały szereg bisów. Orkiestra pod kierunkiem Zdzisława Birnbauma wykonała uwerturę „Korjolan" Beethovena i czwartą symfonję Brahmsa. To ostatnie dzieło odtworzone było wspaniale.

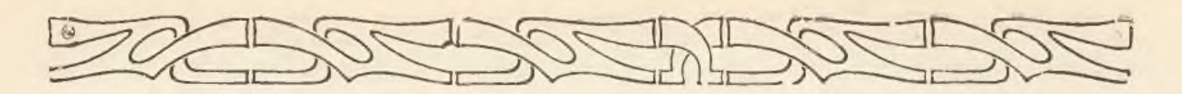
= Program niedzielnego koncertu (5/IV) składał się z poematu symfonicznego Saint-Saënsa „Młodość Herkulesa" i symfonji Dworzaka „Z Nowego Świata". Dzieło to, wykonywane u nas niejednokrotnie, należy do najbardziej popularnych kompozycji czeskiego autora, który wrażenia swoje z pobytu na obczyznie (w Ameryce) starał się w niem odtworzyć dźwiękami. Symfonja ujmuje wdziękiem swej ładnej, prostej muzyki, a wykonanie pod batutą Zdzisława Birnbauma zasługiwało na wielkie uznanie. W koncercie brał udział p. Konstanty Heintze, znany już z występów estradowych. Młody pjanista grał przeważnie Chopina (mazurek, polonez, walc) i przyjmowany był życzliwie.

= P. Łucja Szpetkowska, solistka poranku muzycznego (5/IV), posiada bezwątpienia głos ładny, którym posługuje się umiejętnie, sprawiłaby więc bardzo dobre wrażenie, gdyby również muzyczna strona wykonania na odpowiednim stała poziomie. Pod tym jednak względem śpiew p. Szpetkowskiej, pozbawiony subtelniejszych odcieni, dość jednostajny, sporo pozostawia do życzenia. Orkiestra pod dyrekcją Józefa Ozimińskiego wykonała piękną uwerturę Żeleńskiego „W Tatrach", fragmenty z dzieł Wagnera („Pożegnanie Wotana" i „Czar ognia") i hymn Gounoda (bisowany), w układzie Noskowskiego (solo skrzypcowe odegrał Adam Andrzejowski).

= Koncertem w dniu 7/IV dyrygował słynny kapelmistrz rosyjski, Safonow, pod kierunkiem którego usłyszeliśmy ósmą symfonję Beethovena i elegję z serenady Czajkowskiego. Safonow cieszy się oddawna zasłużoną sławą, występował już zresztą u nas, nie mamy więc potrzeby szczegółowego omawiania charakterystycznych cech talentu znakomitego dyrygenta. Solistą był wybitny skrzypek czeski, Jarosław Kocian, posiadający bardzo pięknie rozwiniętą technikę, dźwięczny ton, oraz muzykalność niepowszednią, którą ujawnił zwłaszcza w przepięknym koncercie Beethovena, traktowanym z wykwintną prostotą i zrozumieniem stylu. Prócz koncertu, odegrał jeszcze Kocian kilka mniejszych utworów solowych. Pozatem śpiewała p. Jadwiga Lachowska, w której programie znalazła się między innemi wdzięczna „Idylla wiosenna" Ignacego Kossobudzkiego. Artystce, przyjmowanej życzliwie, towarzyszył znakomicie na fortepjanie prof. Ludwik Urstein.

= Jako solista ostatniego wielkiego abonamentowego koncertu symfonicznego wystąpił słynny Adam Didur, którego fenomenalny głos znany jest na całym świecie. W istocie potężny bas śpiewaka imponuje wspaniałem brzmieniem i rozległością skali, że zaś prócz tego interpretacja Didura wyróżnia się cennemi zaletami muzycznemi, nie dziw więc, iż występy znakomitego artysty cieszą się zawsze olbrzymiem powodzeniem. Śpiewał prolog z „Pajaców" Leoncavalla, wyjątek z opery Musorgskiego „Borys Godunow" i słynną „Balladę o pchle" tegoż autora, wzbudzając podziw ogólny i frenetyczne zbierając oklaski. Do kompozycji Musorgskiego i licznych dodatków nadprogramowych towarzyszył na fortepjanie z cechującym go artyzmem prof. Ludwik Urstein, zaś orkiestra pod świetną dyrekcją Zdzisława Birnbauma wykonała drugą symfonję Beethovena i „Idyllę Zygfryda".

= Koncert benefisowy dyr. Birnbauma odbył się przy zapełnionej do ostatniego miejsca sali. Program zapowiadał dzieła Wagnera (wstęp do „Lohengrina"), Karłowicza („Powracające fale"), Straussa (dwa fragmenty (z op. „Salome") i Beethovena (piąta symfonja). — O niepospolitym talencie Zdzisława Birnbauma nie mamy potrzeby mówić obszernie, gdyż w ciągu kilkoletniej jego pracy na stanowisku dyrektora naszej orkiestry filharmonicznej poznaliśmy wszechstronnie zalety artystyczne wybitnego kapelmistrza. Nie będziemy też zagłębiać się w szczegóły, dotyczące wykonania koncertu, w którym, prócz orkiestry, brała udział znakomita śpiewaczka, Marja Labja (fragmenty z op. „Salome"), zaznaczamy jedynie, że cały wieczór był



szeregiem serdecznych bardzo owacji, któremi publiczność manifestowała uznanie i względy, jakimi darzy wysoce utalentowanego dyrygenta. Rozumie się, iż prócz oklasków, znalazły się również wieńce, mnóstwo kwiatów i upominkow, które ofiarowano dyr. Birnbaumowi w podziękowaniu za jego chlubną artystyczną pracę.

= Pierwszy koncert p. Konstantego Smirnowa, na którym młody muzyk wystąpił w charakterze kapelmistrza (p. Smirnow jest również fortepjanistą), zawierał w programie dzieła R. Wagnera (wstęp do „Śpiewaków norymberskich"), Borodina („W środkowej Azji"), Musorgskiego („Na łysej górze"), Berlioza (marsz Rakoczego") i Czajkowskiego („Romeo i Julja", oraz szósta symfonja). Utwory powyższe, których, jak widzimy, był szereg długi, dają kapelmistrzowi możność wykazania posiadanych zalet, obfitują bowiem w rozmaite trudności, których pokonanie wymaga odpowiedniego cenzusu artystycznego, jeżeli można się tak wyrazić, i znacznej umiejętności. Ani pod jednym, ani pod drugim względem nie zdołał p. Smirnow zainteresować nas żywiej — jest on widocznie kapelmistrzem, rozpoczynającym dopiero swój zawód, więc nieśmiałym, niezdecydowanym, mówiąc wyraźnie: niewprawnym, nie umiejącym przytem nadać wykonaniu jakiejś cechy indywidualnej. Wydaje się, iż młody kapelmistrz nie potrafi wcale narzucić swej woli orkiestrze, lecz idzie tylko za nią, przeszkadzając niekiedy nawet jakimś ruchem nieskoordynowanym. Słowem, występ p. Smirnowa w charakterze kapelmistrza uważamy za przedwczesny. Być może, w przyszłości, przy dalszych studjach zdoła osiągnąć lepsze rezultaty, chociaż, sądząc z jego dyrekcji, jest — zdaje się — pozbawiony nerwu kapelmistrzowskiego. *A. Zabłocki.*

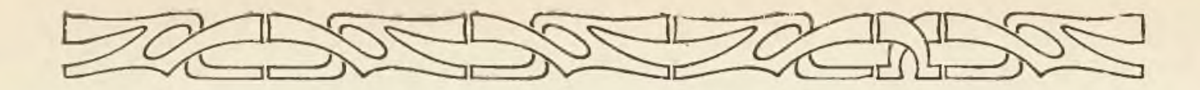
= P. Zygmunt Zawrocki, znany już w Warszawie z występów scenicznych i estradowych, przedstawiciel sztuki wokalnej, śpiewał 3/IV na koncercie własnym w Filharmonji. Program artysty składał się z ballady Moniuszki „Czaty", fragmentu z opery „Marja" Henryka Opieńskiego i szeregu pieśni Melcera, Noskowskiego, Maszyńskiego, Jareckiego i Rubinsteina, nie licząc dodatków nadprogramowych, którymi utalentowany śpiewak dziękował za życzliwe przyjęcie i za dowody uznania, wyrażone w hucznych oklaskach. P. Zawrocki rozporządza bardzo ładnym, rozległym w skali głosem, a w wykonanych utworach ujawnił dużą kulturę muzyczną. Pozatem słyszeliśmy jeszcze p. Niutę Wieselównę, która odtworzyła koncert (trzeci) Beethovena. Młoda pjanistka, kształcąca się pod kierunkiem prof. Melcera, posiada technikę odpowiednio rozwiniętą i muzykalność, której złożyła dowody, traktując przepiękne dzieło Beethovena z poczuciem stylu. Orkiestrą dyrygował z zapałem Henryk Melcer („Egmont" Beethovena i „Step" Noskowskiego), który też, w zastępstwie profesora Ursteina, towarzyszył przepysznie na fortepjanie do pieśni. Podkreślamy również piękny akompanjament orkiestrowy do koncertu Beethovena.

Przegląd krytyki.

W „Rozwoju" łódzkim, w sprawozdaniu z koncertu „Lutni", w którym brał udział Henryk Melcer, znajdujemy następującą ocenę talentu kompozytorskiego Karola Szymanowskiego:

„Dzielny pjanista wykonał sonatę A-dur K. Szymanowskiego, jednego **z dekadentów współczesnych**, którego niektórzy **okrzyczeli nawet genjuszem**. Przeciw temu **bezwarunkowo protestuję** (!!!), gdyż każdy genjusz przedewszystkiem ma swoją odrębność duchową, która musi uwydatniać się w jego dziełach; tymczasem Szymanowski, choć jest **bardzo utalentowanym kompozytorem** (zbytek uprzejmości! — *przyp. Red.)*, jednak nadzwyczajnej indywidualności twórczej nie pokazał, idąc w ślady dekadentów niemieckich epoki powagnerowskiej z Ryszardem Straussem i Maxem Regerem na czele. Nam potrzeba polskich kompozytorów, którzyby, zasilając swą wiedzę zdobyczami nowoczesnej techniki kompozytorskiej, rozwijali dalej pierwiastki narodowej muzyki, zaszczepione przez Chopina i Moniuszkę. *Tadeusz Joteyko.*"

Zdaje się, że w przyszłości, chcąc wydać opinję o talencie któregokolwiek z naszych twórców, dla uniknięcia „protestów", będziemy musieli zapytać o zdanie autora przytoczonej wyżej „krytyki".



W Filharmonji warszawskiej 3 b. m. koncertował basista, p. Zygmunt Zawrocki. Powodzenie miał duże i zjednał sobie uznanie prasy, która przyznała mu zalety śpiewaka pierwszorzędnego. Tak np. w „Kurjerze Warszawskim" (Nr. z 4-go kwietnia) czytamy:

„...ma emisję wzorową i technikę wyrobioną wybornie. Że zaś jego głos potężny w sile ma w swej skali i wyżyny barytonowe i basowe niziny, a przytem sam artysta jest człowiekiem inteligentnym i pełen uczucia głębokiego, **przeto śpiew p. Zawrockiego posiadł moc wzruszania i wzbudzania podziwu** w słuchaczach. Śpiewał dużo: „Czaty" Moniuszki, pieśni Noskowskiego, Opieńskiego, Melcera, Rubinsteina, Maszyńskiego, Jareckiego, Schumanna i wiele innych, **a każdą utrzymał w stylu i nastroju odpowiednim.** Najpiękniej odtwarzał „Stacha" Noskowskiego, „Życzenie" Rubinsteina, Maszyńskiego „Zapóźno" i śliczne pieśni Melcera „Pieśń tęsknoty", oraz Jareckiego „Ostatni raz". P. Zawrocki święcił tryumf duży i zasłużony, okazał się bowiem, jako śpiewak koncertowy (takich właśnie nie posiadamy!), siłą potężną. Oklaskiwano go też z zapałem."

Taką samą mniej więcej opinję o p. Zawrockim wydały inne pisma codzienne. Odmiennego wręcz zdania jest jednakże „Gazeta Warszawska", według której „ani głosem, ani jego wydobywaniem, a szczególniej umiejętnością śpiewania p. Zawrocki nie imponował. Ni to bas, ni to baryton, jego nizkie tony są bez dźwięku i siły, średnica względnie najkorzystniej uposażona, górne zaś tony (najwyższe *sol*) brzmią krzykliwie **i efektu nie wzbudzają.** Najważniejszą wadą śpiewu p. Zawrockiego stanowi **brak umiejętności frazowania i ekspresji**: p. Z. jednakowo w brzmieniu intonuje „tęsknotę" lub „radość". P. Z. śpiewał „Czaty" Moniuszki, fragment z opery „Marja" Opieńskiego, dwie pieśni Melcera, „Życzenie" Rubinsteina, „Stacha" Noskowskiego; najlepiej jednak wyszły w interpretacji p. Z. pieśń Maszyńskiego „Zapóźno" i „Ostatni raz", romans Jareckiego."

Z żałobnej karty.

W Salzburgu zmarł w 57 roku życia członek dyrekcji Mozarteum, znany muzykolog, dr. **Robert Hirschfeld.** Urodzony w r. 1857 w Międzyrzecu na Morawach, poświęcił się muzyce i podczas studjów uniwersyteckich uczęszczał do konserwatorjum wiedeńskiego. W tym czasie pojawiać się zaczęły w pismach codziennych pierwsze artykuły zmarłego z dziedziny muzyki, które wywołały żywe zainteresowanie, a praca jego doktorska o Janie de Muris zapewniła mu miejsce w literaturze. Na stanowisku profesora wiedeńskiego konserwatorjum wykładał przez lat 30 estetykę muzyki. Hirschfeld dał pierwszy inicjatywę do urządzenia koncertów popularnych i tak zw. wieczorów renesansowych, na których wykonano szereg dzieł znakomitych muzyków ubiegłych epok. W ostatnich latach ukończył zmarły muzykolog pracę, zapoczątkowaną przez Ryszarda Pergera, „Historję towarzystw przyjaciół muzyki". W jesieni przesiedlił się Hirschfeld do Salzburga, gdzie został członkiem Mozarteum i tu zmarł po krótkiej chorobie.

W Pradze zmarł kompozytor i profesor konserwatorjum miejscowego, **Jan Trneček.** Zmarły urodził się w roku 1858 w Pradze i tam też kształcił się w muzyce. Czas pewien spędził w Franzensbadzie, najpierw w charakterze członka kapeli, potem dyrygenta, następnie był harfistą w orkiestrze teatralnej w Szwerynie, a w roku 1888 został profesorem w klasach gry na harfie i gry fortepjanowej w konserwatorjum w Pradze. Jan Trneček znany był również jako kompozytor. Napisał 3 opery, symfonję, suitę, koncert skrzypcowy, sporą liczbę utworów kameralnych i na harfę z fortepjanem (koncert) etc. Ogłosił także drukiem Szkołę początkową gry na fortepjanie.

Muzyka na prowincji.

Częstochowa. W końcu marca odbyły się tu dwa koncerty wokalne: Dygasa i chóru Sławiańskiej, zaś 5 kwietnia mieliśmy w sali Lutni koncert wokalno-instrumentalny, w którym brały udział następujące siły artystyczne: pp. Wiktor Grąbczewski, Kamińska-Latoszyńska, Kel-



ler-Smereczyńska — fortepjan i Elszyk — akompanjament. P. W. Grąbczewski, będąc wybornie usposobiony, odśpiewał prolog z „Pajaców“, oraz utwory Moniuszki, Mozarta i innych i cieszył się niezwykłem powodzeniem. Niemniejszem powodzeniem cieszyła się wyborna śpiewaczka, p. Kamińska-Latoszyńska, która odśpiewała arję z op. „Toska“, oraz pieśni Niewiadomskiego, Curschmana, Sokołowskiego i innych. Niepoślednią pjanistką okazała się p. Keller-Smereczyńska, która wykonała cały szereg utworów Chopina, Areńskiego, Liszta i in., dając dowód zrozumienia wykonywanych przez siebie utworów, oraz ujawniając dobrze rozwiniętą i wyrównaną technikę. Doskonale akompanjował uzdolniony kapelmistrz Teatru Nowoczesnego w Warszawie, p. Elszyk. *L. Waw.*

KRONIKA.

= **Od Redakcji.** Przystąpimy wkrótce do publikacji nieznanych listów muzyków polskich i obcych. Wydanie ich objął dr Adolf Chybiński. Między innymi wydamy listy Boieldieu'go, Donizetti'ego, Liszta, Servais'a, Gevaerta, Moniuszki, Kątskiego, Mireckiego, Kolberga, J. Kleczyńskiego i t. d.

= **Nowe oratorjum Feliksa Nowowiejskiego.** W Crefeld nad Renem 7 marca po raz pierwszy wykonano oratorjum Feliksa Nowowiejskiego „Znalezienie świętego Krzyża“ („In hoc signo vinces“) op. 35. Obecnemu przy wykonaniu tego dzieła kompozytorowi publiczność zgotowała owację, a prasa o oratorjum Nowowiejskiego wyraża się z uznaniem. „Crefelder Zeitung“ pisze: „Kompozytor może z dumą i zadowoleniem spoglądać na swój sukces w Crefeld. W miarę zagłębiania się w partyturę, można zauważyć, z jaką zręcznością kompozytor posługuje się kombinacją stylów, aby religijnemu oratorjum utorować drogę do współczesnej sali koncertowej“.

Nowe to dzieło, które wydała znana firma Leuckarta w Lipsku, ma być wykonane: w Amsterdamie, Lipsku, Düsseldorfie, Duisburgu, Mülheimie, Venloo, Baltimore etc.

= **W Krakowie** odbył się dn. 3 b. m. koncert pożegnalny Feliksa Nowowiejskiego, dyrektora Tow. muzycznego. Program zawierał V symfonję Beethovena, oraz fragmenty orkiestrowe z oper Wagnera. Nowowiejski przenosi się obecnie do Berlina jako profesor kompozycji w konserwatorjum Scharwenki.

= **Muzyka polska w Wiedniu.** Pan Emil Hertzka, dyrektor firmy wydawniczej „Universal-Edition“, powziął projekt urządzenia na jesieni r. b. cyklu wielkich koncertów, poświęconych wyłącznie muzyce polskiej. Protektorat nad tymi koncertami objęli: Władysław ks. Lubomirski i Karol hr. Lanckoroński. Dyrygować będzie Grzegorz Fitelberg, któremu również powierzono całą artystyczną organizację tych koncertów.

= **Śpiewaczki polskie na obczyźnie.** P. *Marja Wróblewska*, młoda, utalentowana śpiewaczka, znana u nas z występów estradowych i scenicznych, od dłuższego czasu przebywa we Włoszech, gdzie zdobyła duży już rozgłos. Przed kilku tygodniami ukończyła sezon zimowy na scenie opery w teatrze medjolańskim „Dal Verme“, występując w „Aidzie“, „Balu maskowym“, „Andrzeju Chenier“. Wszystkie dzienniki medjolańskie przepełnione są recenzjami nader pochlebnemi dla młodej artystki polskiej. Obecnie p. Wróblewska gości na scenie teatru „Massimo“ w Palermo, gdzie również zdobyła sobie uznanie całej prasy i święci prawdziwy tryumf.

— W operze w Budapeszcie wystąpiła z powodzeniem w „Orfeuszu“ Glucka p. *Maryla Trąmpczyńska*.

= **W Bernie** (w Szwajcarji) odbyły się dwa przedstawienia „Quo Vadis“, oratorjum Feliksa Nowowiejskiego. Było to 108 z rzędu przedstawienie tego dzieła.

= **Stefanja Ludomirowa Różycka**, śpiewaczka koncertowa, która od szeregu lat wprowadza pieśni kompozytorów polskich na estrady zagraniczne, wystąpiła w Berlinie z koncertem, którego program złożyła z pieśni Moniuszki, Karłowicza, Różyckiego i in. Pani Różycka stale przebywa w Berlinie, gdzie cieszy się uznaniem również jako wyborna nauczycielka śpiewu.

= **Widowiska w Bayreuth.** Zwyczajem lat ubiegłych w Bayreuth odbędzie się w r. b. cykl widowisk uroczystych, na które, oprócz „Parsifala“ i „Pierścienia Nibelunga“, złoży się również „Okręt Widmo“. Pierwsze widowisko odbędzie się 22 lipca, ostatnie 20 sierpnia, według następującego porządku:

„Okręt Widmo“: 22 i 31 lipca, 5, 11 i 19 sierpnia.

„Pierścień“: „Złoto Renu“ 25 lipca i 13-go sierpnia, „Walkirja“ 26 lipca i 14-go sierpnia, „Zygfryd“ 27 lipca i 15 sierpnia, „Zmierzch bogów“ 29 lipca i 17 sierpnia.

„Parsifal“: 23 lipca, 1, 4, 7, 8 i 20 sierpnia.

Widowiska „Złota Renu“ i „Okrętu“ rozpoczynają się o godz. 5 po poł., innych dzieł o 4 po poł. Po każdym akcie godzina przerwy na przechadzkę i posiłek.

Prawie na wszystkie przedstawienia biletów już niema, pozostała tylko nieznaczna liczba wolnych miejsc na przedstawienia „Parsifala“ na 7 i 8 sierpnia. W celu ukrócenia handlu biletami administracja widowisk zaprowadziła cały szereg środków zapobiegawczych: Karty wejścia są imienne; niewolno ich odstępować nawet po cenie kosztu (25 marek od miejsca i widowiska). Przy kontroli administracja żąda legitymacji. Za odstąpienie biletu nabywca, stosownie do podpisanego przed kupnem zobowiązania, podlega karze 50 marek na fundusz stypendjalny Wagnera.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Drukarnia Teofila Jankowskiego, Wspólna 54.—Telefon 266-07.